Uma crítica histórico-antropológica da noção de cultura popular: suas ambigüidades e relações

EDUARDO DIATAHY B. DE MENEZES(*)

I - Noção de cultura popular e suas ambigüidades

Certos usos supostamente universalistas, nas Ciências Humanas, do conceito de *cultura* tendem a conotá-lo como recobrindo uma realidade harmoniosa e holística, passando assim por alto ou mesmo dissimulando oposições de classe que se dão no interior de sua elaboração, de sua assimilação e de seu funcionamento, para não falar de outras diferenciações profundas que ocorrem em nível local ou regional. Ou seja, isso que se chama trabalho do conceito não pode restringir-se exclusivamente a uma operação interna de seu campo semântico, visto que há que se levar em conta suas dimensões externas ou os lugares sociais da produção de suas significações.

Não é fácil de imaginar como poderemos ajustar num mesmo conjunto cultural – a chamada **Cultura Brasileira**, por exemplo – elementos tão díspares como um romance de Machado de Assis, uma panela de barro, um folheto popular, a descoberta do *meson-pi*, o *Analista de Bagé*, uma composição de Marlos Nobre, a cidade de Brasília e a de Ouro Preto, o avião Bandeirantes e um aboio de vaqueiro nordestino. E, no entanto, a unidade desse conjunto heteróclito é afirmada com veemência ou aceita tacitamente como dada. Mas até onde a sua costura constitui, na realidade, uma significação investida pelas normas e dispositivos ideológicos de um sistema de poder?

(*) Sócio Efetivo do Instituto do Ceará.

A questão não parece facilmente solucionável no plano da pesquisa empírica e das definições operacionais, por mais precisas e rigorosas que se façam. Contudo, é possível verificar que, entre os gêneros de vida extremos que subjazem a tais produtos culturais, existem vários níveis intermediários que modulam e aproximam os pólos opostos em suas tensões, multiplicando as trocas, intensificando os contactos interfecundantes e ampliando a circulação de pessoas, bens e mensagens. Deriva daí a imensa dificuldade de distinguir clara e rigorosamente o *popular* como um segmento da cultura de uma sociedade global, e o *povo* como um dos seus extratos demográficos e sobretudo socioculturais. Observa-se, porém, que há prevalência e inclinação hegemônica do setor de elite (central ou dominante) face ao setor popular (periférico ou subalterno), no conjunto da vida nacional, sendo esta uma noção heurística necessária ao tipo de estudo em antropologia histórica das expressões culturais subalternas. Portanto, uma concepção que postula uma relação mediatizada dentro de uma formação social hierárquica e intensamente estratificada, e não, a existência de segmentos culturais isolados.

E, já que o *popular* não constitui um universo cultural inteiramente isolável ou autárquico, o andamento histórico que o institui parece ocorrer a modo de contraponto, num fluxo incessante, ora intenso ora lento, que vai do popular ao erudito e deste àquele, com múltiplas intercorrências, com mútuas influências. Isso mostra claramente que, embora distintas e freqüentes vezes antagônicas, são no entanto interdependentes as opostas matrizes culturais de uma sociedade de classes, podendo haver, sucessiva ou concomitantemente, equilíbrio, tensão e fratura em suas relações[1].

Todavia, as relações de antagonismo e de aproximação entre a chamada cultura erudita, sapiente, letrada ou "superior" (ELI-

[1] O *Quixote* é talvez a expressão mais alta dessa totalização dialética entre 'culto' e 'vulgar' – pelo menos na perspectiva do momento histórico que vai do "superior" ao "inferior" –, onde a genial imaginação de CERVANTES se efetiva na escolha de um fidalgo e de um aldeão como co-protagonistas de sua narrativa, que realiza a síntese entre o cômico e o trágico, e compendia todas as sabedorias de seu tempo e de sempre.

TE-LORE, por simetria e isonomia) e a cultura dita vulgar, popular, subalterna ou "inferior" (FOLK-LORE) têm atravessado um processo histórico acidentado que se denuncia na variedade conceptual e na imprecisão terminológica freqüentes na literatura especializada sobre o assunto, pelo fato mesmo de que é segundo os códigos da primeira que se elaboram os discursos sobre a segunda. E as seguintes oposições dão uma amostra representativa da ambígua oscilação dessa tomada de consciência:

ELITE-LORE	/	***FOLK-LORE***
Cultura hegemônica	/	**Cultura subalterna**
Cultura dominante	/	**Cultura dominada**
Cultura central	/	**Cultura periférica**
Cultura oficial	/	**Cultura alternativa**
Cultura sapiente	/	**Cultura popular**
Cultura superior	/	**Cultura inferior**
Cultura de elite	/	**Cultura de massa**
Alta cultura	/	**Baixa cultura**
Cultura erudita	/	**Cultura vulgar, ordinária**
Cultura moderna	/	**Cultura tradicional**
Cultura urbana	/	**Cultura rural, sertaneja**
Cultura escrita, letrada	/	**Cultura oral, iletrada**
Cultura nacional	/	**Cultura local, regional**
Civilização	/	**Cultura arcaica, primitiva, *folk***
Etc.		

Mas tal indecisão não se dá apenas no nível da designação dessas realidades mutantes. De fato, tais dicotomias são homólogas àquelas que têm acompanhado persistentemente as teorias cognitivas sobre as formas de organização mental e que vêm des-

de Aristóteles (ou mesmo dos Chineses) que opunha a cultura de seu povo à barbárie dos outros povos. Mas em tempos mais recentes e sistemáticos, elas vêm pelo menos de Wundt e W. James a Piaget e Bruner («intuitiva / racional», «pré-lógica / lógica», «simbólica / hipotético-dedutiva», etc.), ou de Lévy-Bruhl a Lévi-Strauss e Victor Turner («pensamento pré-lógico / pensamento lógico», «pensamento mágico / pensamento científico», «pensamento simbólico / pensamento racional», etc.).

Além disso, todos os esforços empreendidos até hoje no sentido de definir a noção de *popular* ou de *povo* têm resultado mais ou menos infrutíferos. Historiadores, folcloristas, antropólogos, etc. buscaram com afã o estabelecimento de critérios seguros para delimitar o campo de significação dessa terminologia incerta e de seus correlatos: 'arte popular', 'cultura popular', 'folclore' etc. Mas o fruto dessa tarefa preserva a sua inconsistência, tanto em relação aos critérios tomados isoladamente quanto em possíveis combinações. Desses critérios, os mais freqüentemente empregados são os que se agrupam à volta do *modo de transmissão* dos padrões e códigos culturais e assim a cultura popular seria caracterizada por: **(a)** tradição imemorial, **(b)** anonimato, **(c)** oralidade, e **(d)** não-escolaridade. Não é mister muita reflexão para perceber os problemas suscitados por essa combinação de critérios que, à primeira vista, parece útil e válida. Uma segunda série deles leva em conta os *sujeitos* da atividade cultural: **produtores** e **destinatários** dessas criações devem pertencer às **classes populares**. Mais uma vez a proposta é precária. Bastaria lembrar o fato de que a definição de tais classes sofre variações segundo as diversas linhas de estratificação de cada sociedade e, sobretudo, o conceito de 'classes populares' não é definível fora de suas relações com as classes não-populares. Um terceiro conjunto de critérios dar-se-ia num plano mais simbólico, sublinhando nos produtos a presença de **traços culturais arcaicos** cuja constelação revelaria personalidades etnicamente distintas. Ora, essa última proposta desemboca inevitavelmente noutros problemas não menos difíceis: em primeiro lugar, restringiria tais manifestações culturais a

raras comunidades relativamente isoladas; e, em segundo lugar, estaríamos em presença de dificuldades relacionadas com as noções de **etnia** e de **arcaico** em Antropologia.

O conjunto dessa criteriologia[2] é obviamente insuficiente para dar conta, com segurança, de seu objeto, e cada uma de suas séries remete a uma teoria mais ou menos explícita que, por sua vez, só recobre aspectos parciais daquilo que os especialistas concordam em chamar *cultura popular*, mesmo sem grande unanimidade quanto aos seus referentes.

Obviamente não examinei aí todas as discussões e todos os critérios que essa questão tem suscitado entre os especialistas, nem as fontes bibliográficas indicadas esgotam o assunto. Acrescento, pois, mais algumas observações, e para tanto apoio-me em obra de agudo espírito analítico e crítico, que François-André Isambert publi-

[2] Excetuada a literatura clássica sobre os problemas de definição e classificação desses materiais, existem alguns ensaios que discutem a questão e buscam reconstituir a história desses conceitos: CUISENIER, J.: «Art Populaire», *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1975, v. 13, pp. 336-9; o excelente capítulo de MAGET, Marcel: «Problèmes d'Ethnographie Européenne», **in** POIRIER, Jean (dir.): *Ethnologie Générale*, «Encyclopédie de la Pléiade», Paris: Gallimard, 1968, pp. 1247-1338; ALMEIDA, Renato: *Inteligência do Folclore*, Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1957; SOUZA BARROS: *Arte, Folclore, Subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro; Civilização Brasileira / MEC, 1977; GANS, Herbert J.: *Popular Culture and High Culture*, New York: Basic Books, 1975; POUJOL, G. et LABOURIE, R. (dir.): *Les Cultures Populaires* (Permanence et émergences des cultures minoritaires locales, ethniques, sociales et religieuses), Toulouse: Privat, 1979; GRINGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude (dir.): *Sur les Cultures Populaires* (Séminaire de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales – scéances des 17 et 24/02 et du 10/03/1982), *Les Cahiers du CERCOM*, s/ed., s/d.; BOLLÈME, Geneviève: *O Povo por Escrito*, Prefácio de Jacques Le Goff, São Paulo: Martins Fontes, 1988 [mas eu utilizei também a edição original: *Le Peuple par Écrit*. Paris: Seuil, 1986]; VALENTINE, Charles: *La Cultura de la Pobreza: crítica y contrapropuestas*, Buenos Aires: Amorrortu, 1972; De CERTEAU, Michel: *La Culture au Pluriel*, coll. 10/18, Paris: UGE, 1974; Mikhaïl BAKHTINE: *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1978; CHARTIER, Roger: *A História Cultural – entre práticas e representações*, Rio de Janeiro: Bertrand, 1990; ORTIZ, Renato: *Românticos e Folcloristas: cultura popular*, São Paulo: Olho d'Água, 1992; BURKE, Peter: *A*

cou há mais de uma década[3]. Com efeito, nessa obra rica e fecunda, o autor examina essa problemática num tópico significativamente intitulado: **Um vocabulário incerto**, no qual repassa sucintamente as principais posições assumidas em diferentes momentos do pensamento etnológico-sociológico francês.

De início, ele utiliza a reflexão sobre *cultura popular* de um sociólogo suíço atual, o qual observa que costumamos designar com esse termo ora a cultura que qualifica classes sociais "subalternas", ora aquela cujos atores são assinalados «*por sua posição periférica na organização espacial da sociedade e que caracteriza o seu enraizamento num território dado, assim como a sua memória coletiva, freqüentemente apoiada em especificidades lingüísticas e religiosas*»[4].

Em seguida, lembrando que há muito tempo a Antropologia vem se debatendo com o sentido que deve ser atribuído a esse termo que delimita o próprio campo do folclore, em função mesmo do caráter diferenciador do vocábulo *popular*, ele cita Sébillot que já em 1886 escrevia: «*A separação entre a literatura do povo e a dos espíritos cultos se fez à medida que uns evoluíam rumo à civilização, enquanto os outros apenas seguiam esse movimento de longe... Quanto maior era a cultura, maior também se tornava o espaço que os separava.*»[5] Essa idéia será retomada por Saintyves, em seu **Manuel de Folklore**: «*O folclore não ocupa um lugar entre os povos primitivos já que estes possuem apenas uma cultura*

Cultura Popular na Idade Moderna (Europa, 1500-1800), São Paulo: Companhia das Letras, 1989; GOUREVITCH, Aaron J.: *La Culture Populaire au Moyen Âge* – «Simplices et Docti», Paris: Aubier, 1996; VILHENA, Luís Rodolfo: *Projeto e Missão* – o movimento folclórico brasileiro 1947-1964, Rio de Janeiro: MEC - Funarte / FGV, 1997; THOMPSON, E. P.: *Costumes em Comum* – estudos sobre a cultura popular tradicional, São Paulo: Companhia das Letras, 1998; etc.

[3] Cf.: *Le Sens du Sacré* (fête et religion populaire). Paris: Minuit, 1982. [*Nota*: todos os trabalhos referidos abaixo, nas notas 4 a 9, foram citados nesta obra cujo tópico respectivo resumo aqui].

[4] Cf.: Christian Lalive D'EPINAY *et alii*: «Persistance de la culture populaire dans les sociétés industrielles avancées», *Revue Française de Sociologie*, 1982 (1), p. 87.

[5] Cf.:«Le Folklore, les traditions populaires et l'ethnographie légendaire», *Revue d'Anthropologie*, nº 22, 15 avril 1886, p. 292.

elementar.»[6] Ao que Isambert acrescenta este reparo: conforme se vê, essa oposição entre povo e não-povo se faz não só segundo um critério cultural, mas ainda segundo uma superposição das culturas; a saber, impregnados ainda de juízos de valor consoante os quais o que é popular é grosseiro, os folcloristas vêem aí aquilo que é *menos* culto – dessa forma, a porta fica aberta a todas as assimilações do povo à *infantilidade* e ao *primitivo,* concepção que ainda se apodera de nossos contemporâneos. Contudo, esse critério de estratificação é praticamente abandonado, pois que, para Saintyves como para Sébillot, termos como *instruído, cultivado, erudito* permitem uma referência à **instrução** que acarreta uma mentalidade, a qual, enfim, é para eles mais importante que a pertinência a uma classe social: «*Numa palavra, o folclore é o conhecimento da cultura do grande número por oposição à cultura das pessoas instruídas, numa nação civilizada.*»[7] Quanto à palavra *erudito,* ela designa menos freqüentemente as pessoas participantes de determinada atividade cultural do que a base sobre a qual esta é produzida.

Depois, Isambert recorda a posição de Marcel Mauss e os questionamentos apresentados por Jean Cuisenier sobre a incerteza e as ambigüidades do conceito de *popular* como qualificador de determinadas formas de arte, religião ou cultura. E, finalmente, menciona a tomada de posição de Varagnac, sessenta anos após Sébillot, quando tenta cortar o nó górdio dessa questão rejeitando as suas dimensões **populares** e **tradicionais**: «*Não se pode definir corretamente o folclore, nem por seu caráter popular, nem por seu caráter tradicional. Existem folclores não populares. Existem, igualmente, tradições não folclóricas: todas essas que são adquiridas pelas culturas superiores.*»[8] Portanto, o objeto do folclore pareceria assim poder definir-se pela dissociação entre povo e tradição, já que para Varagnac «*o folclore é constituído por crenças*

[6] Paris: E. Nourry, 1936, p. 32.

[7] SAINTYVES: *op. cit.*, p. 35.

[8] Cf.: *Civilisation Traditionnelle et Genres de Vie.* Paris: Albin Michel, 1948, p. 22.

coletivas sem doutrina, por práticas coletivas sem teoria.»[9] François-André Isambert prolonga seus reparos críticos sobre o tema[10] e, desse modo, pode-se constatar que a questão permanece aberta e sem perspectiva de solução satisfatória imediata.

Ainda que Marcel Mauss, com sua reconhecida autoridade e competência, sustentasse, num enunciado que compõe bela síntese: *«est populaire tout ce qui n'est pas officiel»*, tal definição poderia ser encarada apenas como um critério operacional. Mesmo assim o impasse continua.

Por outro ângulo, em trabalho no qual são compendiados todos os principais problemas enfrentados por uma sociologia da cultura popular – a saber: os critérios de delimitação e distinção dos **níveis** de cultura, as **correntes** teóricas, os **procedimentos** analíticos utilizados, os **sistemas** e as **funções** sociais, etc. –, tomando como ponto de partida o exame crítico de 532 títulos internacionais, contendo ensaios, pesquisas e artigos sobre o tema, George H. Lewis e equipe, sob os auspícios da *International Sociological Association* (ISA), propõe uma divisão tripartida da cultura com vistas à análise de seu objeto central – a *cultura popular*, que para ele significa o que para nós, nos últimos anos, vem sendo chamado, com mais freqüência, **'cultura de massa'**:

Características ideal-típicas das Formas de Cultura

Cultura "Folk"

1. Simples na forma
2. Comunicação e transmissão diretas, em duplo sentido, via tradição
3. Geralmente disponível a todos sem nenhum custo
4. Não é apropriada por ninguém (domínio público)

[9] Cf.: *Définition du Folklore*. Paris: Sociétés d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, 1938, p. 18. [Conforme assinalei no início, os conceitos com que a investigação científica trabalha nem são puros nem isentos de dimensões sociopolíticas. Repare-se por esta referência como a atividade dos etnólogos envolvia também os interesses colonialistas, etc.].

[10] Cf.: *Op. cit.*, pp. 27-35.

5. Anônima em sua origem
6. A mudança se dá mediante processos de difusão
7. Performance individual / apresentação
8. Seus produtos refletem valores do grupo
9. Pequena diferenciação entre produtores e consumidores
10. Produtores e apresentadores são amadores
11. O produto está orientado para o consumidor

Cultura Popular

1. Moderadamente complexa na forma.
2. Transmissão usualmente indireta, via *mass media* e tecnologia.
3. O criador ou a origem são conhecidos.
4. Com direitos autorais, patente, ou propriedade restrita.
5. Disponível a custo moderado.
6. Estandardizada, formalizada, apresentações ou múltiplas cópias disponíveis.
7. Seus produtos refletem valores culturais e fórmulas tradicionais
8. A mudança ocorre por empréstimos de materiais oriundos de outras áreas.
9. Maior ênfase na diferenciação entre produtores e consumidores via mediadores, especialmente no setor da distribuição do produto.
10. Produtores e mediadores são profissionais.
11. O produto está orientado para o consumidor.

Cultura de Elite

1. Complexidade na forma e critérios para sua apreciação
2. Alto nível educacional dos consumidores
3. Papel do patrocinador (mecenas)
4. Raridade do produto e o seu caráter de objeto único
5. Criador conhecido
6. Produtores percebidos como altamente qualificados
7. O produto é avaliado por seus pares
8. Produtos altamente valorizados e caros
9. O produto pode afirmar-se sem refletir valores culturais ou fórmulas tradicionais

10. Produtores e mediadores são profissionais
11. O produto está orientado para o criador[11].

Não é difícil constatar que essa caracterização **ideal-típica** das formas de cultura, em três níveis, a despeito de sua maior sofisticação, é excessivamente simétrica e utiliza critérios amplamente discutíveis. Tem, no entanto, o mérito de evidenciar claramente as discriminações de classe. Não é minha intenção, porém, estender-me nessa disputa.

Volto, portanto, à constatação geral que fazia antes: por mais que nos esforcemos no sentido de estabelecer distinções de modo a formular definições rigorosas do que seja *arte* ou *cultura popular*, dentro de linhas demarcatórias que permitam separar com precisão o que lhes pertence daquilo que seria próprio de outras categorias ou níveis; por mais que porfiemos nessa direção, repito, teremos poucas possibilidades de chegar, por várias razões, a resultados consistentes e satisfatórios. Uma de suas dificuldades reside certamente no fato de que a noção de *cultura popular* ou de *arte popular* recobre uma realidade viva e cambiante, cuja amplitude, cuja ausência de contornos definitivos ultrapassa as margens impostas pelos conceitos ou pelos quadros com que tentamos fixá-la. Eis por que jamais tenhamos encontrado o viés que permitiria afirmar, verdadeiramente, aquilo que ela é. Doutra parte, a menos que o conceito se refira à cultura de uma comunidade ou de uma etnia mantida em completo isolamento, tudo o que constatarmos como produto das práticas simbólicas das classes subalternas traz em si os traços do intercâmbio com outras fontes e, mais que isso, chega impiedosamente revestido com as marcas da opressão e do medo. Assim, parece indubitável, por exemplo, que uma cerâmica do Vitalino seja por várias razões um produto popular; não obstante, ela não seria como se apresenta se não tivesse incorporado os códigos culturais dominantes e se não tivesse sido submetida às regras de mercado que comandam a pro-

[11] Cf.: «The Sociology of Popular Culture», *Current Sociology*, 26, nº 3, 1978, pp. 16-17.

dução e a circulação desse tipo de artesanato, tornando-se desse modo uma criação em grande parte despojada da real fisionomia que possuem as verdadeiras condições de vida de seus produtores. Tal como a vemos exposta em vários locais de seu largo circuito, os consumidores das classes privilegiadas poderão adquiri-la tranqüilamente e até afirmar com alguma candura: «Que linda!» «Que originalidade!» – pois esse produto, agora, já não expressará nenhuma ameaça nem infundirá nenhum temor, fazendo as delícias de colecionadores e folcloristas.

Nesse sentido, eis por que a categoria de *autêntico* e, a sua oposta, a de *espúrio,* quando atribuídas à cultura popular ou mesmo a qualquer outro nível ou forma de cultura das sociedades modernas, não parecem acrescentar grande ajuda à sua compreensão. Entretanto, o desenvolvimento da pesquisa, de que este ensaio é parte integrante, esclarecerá razoavelmente, segundo espero, o sentido em que empregarei o termo em questão.

Tomemos, para exemplificar, a **narrativa popular em versos**, impressa em folhetos, cuja principal matriz criativa se encontra ainda no Nordeste e de que a cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará, foi durante muito tempo um dos maiores centros de sua produção, possuindo ainda hoje, já inteiramente decadente, a gráfica mais duradoura desse circuito criativo, tendo pertencido a uma dinastia de grandes poetas e editores de folhetos populares: fora propriedade de Leandro Gomes de Barros, passou para João Martins de Athayde e foi adquirida por José Bernardo da Silva; depois, as filhas e netos deste último mantiveram-na em atividade por muitos anos, até ser comprada com recursos públicos e transformada em cooperativa dos poetas populares, sem descontinuar o seu funcionamento por algum tempo, embora em ritmo mais lento, até a sua parada efetiva e sua ulterior incorporação nostálgica aos serviços gráficos da Universidade Regional do Cariri (URCA), em 1988. Só por si, esse exemplo de expressão da cultura popular em seu acidentado percurso histórico – material específico do objeto do meu estudo – já suscita inúmeros problemas, entre os quais o de sua denominação mais corrente nos dias atuais: *Literatura de Cordel,* ou esta outra expressão ainda mais desprimorosa: **o cordel**.

Câmara Cascudo, que escreveu excelentes ensaios sobre o assunto, não registra esse nome. Nas pegadas do velho folclorista francês, Paul Sébillot, ele prefere a designação *literatura oral,* que é contraditória em seus próprios termos[12]. É verdade que Cascudo propõe também outro termo mais geral – *Literatura do Povo* –, que comportaria, segundo ele, os seguintes gêneros: a *literatura oral* (esta é anônima, transmitida verbalmente e composta de contos de fadas, facécias, anedotas, adivinhas, casos, autos cantados ou declamados, e desafios); a *literatura popular* (esta é impressa, tendo ou não autores identificáveis, e constituída dos folhetos populares em verso[13]); e a *literatura tradicional* (é a que recebemos impressa há séculos e é mantida pelas reimpressões brasileiras desde 1840 – são as grandes novelas de cavalaria e algumas outras mais)[14]. Mas o próprio Cascudo, em inúmeras passagens de suas obras a esse respeito, emprega genericamente a denominação *literatura oral.*

Não é difícil de constatar que essa classificação em três gêneros suscita mais problemas que os resolve ou esclarece. Desde logo, qual é a diferença real entre '**literatura do povo**' e '**literatura popular**'? Quais os limites semânticos do termo '**tradicional**' no terceiro gênero? Ou seja, as distinções acima propostas não possuem uma base firme. De todo modo, a expressão *Literatura de Cordel,* que é portuguesa, já era usada por Theophilo Braga

[12] Antropólogos voltados para a análise de **mitos** e especialistas em **semiologia da narrativa** têm sugerido ultimamente como mais adequado o termo *literatura étnica.* (Cf. sobre o assunto o texto esclarecedor de A. J. GREIMAS: «La Littérature éthnique», em seu livro: *Sémiotique et Sciences Sociales.* Paris: Seuil, 1976, pp. 189-216). Para mim, no entanto, perdura a contradição, acrescida de novas dificuldades.

[13] Por essa caracterização, podemos ver que o segundo gênero da classificação de Cascudo corresponde ao que hoje é chamado de *"literatura de cordel",* sem incluir todavia os '**desafios**' que ele classifica corretamente no primeiro gênero.

[14] CÂMARA CASCUDO, Luís da: *Cinco Livros do Povo* (Introdução ao estudo da novelística no Brasil). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953, pp. 10-13. Em trabalho anterior, ele sustentava: «a literatura oral é essencialmente a novelística» (cf.: *Literatura Oral,* vol. VI da *História da Literatura Brasileira,* dirigida por Álvaro LINS, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1952, p. 12).

em 1881. E o mesmo Câmara Cascudo aproxima explicitamente seu estudo muito mais daquele de Charles Nisard[15], cuja obra não trata especificamente das novelas tradicionais, mas antes, constitui verdadeira "**suma**" de toda a produção de *colportage* francesa, a qual incluía folhetos tais como: almanaques, ciências ocultas, facécias, catecismos, discursos fúnebres e sermões burlescos, religião e moral, hagiografia, epistolários, romances, novelas, contos, etc. Diga-se de passagem que, ao examinar-se a publicidade incluída nas capas de velhos folhetos brasileiros, como os de Leandro Gomes de Barros, do início do século XX, constata-se uma variedade semelhante: o que faz supor certa diversificação do interesse popular. Ainda recentemente, perdurava alguma multiplicidade de assuntos; conforme se podia verificar, por exemplo, pela produção da velha Tipografia São Francisco (que pertenceu ao poeta José Bernardo da Silva), em Juazeiro do Norte, Ceará. Lembro, finalmente, que Menéndez y Pelayo chamava esses folhetos de *«romances de ciegos»* (que eram seus vendedores preferenciais na Península Ibérica), e que o nosso Sílvio Romero denominava *«literatura ambulante e de cordel»* (1888), por influência certamente de autores portugueses como Theophilo Braga.

Como quer que seja, importa assinalar desde logo que toda essa ambigüidade terminológica e tipológica, que venho sublinhando, é um dado fundamental que percorre todos os níveis das relações entre cultura sapiente e cultura popular, e que exprime no plano das práticas significantes as diferenciações socioeconômicas de uma sociedade fortemente hierarquizada. Assim, os estudos que incluem as produções culturais das camadas populares como objeto de análise podem ser divididos em duas tendências maiores quanto à concepção da origem dessas criações. Uma delas, a mais numerosa, vê nesses produtos a vulgarização de um saber letrado ou culto que é levado ao povo sob formas simples. A outra tendência visualiza nas relações entre a cultura

[15] Cf.: *Histoire des Livres Populaires ou de la Littérature du Colportage*. Paris: Maisonneuve & Larose, 1962 (que reproduz a 2ª edição de 1864, mas agora com os dois tomos originais num único volume).

central e a cultura periférica justamente o movimento inverso: é a cultura letrada que se apropria das fontes populares, recriando-as ao gosto e segundo os códigos das classes cultas. Os exemplos nas duas direções são numerosos, mas parece mais intenso o movimento no sentido assinalado pela segunda vertente. Chamo ainda a atenção para o fato de que os especialistas costumam qualificar esses dois fluxos, respectivamente, como "descendente" e "ascendente" – termos que de si já revelam a imagem da estrutura social hierarquizada em que ocorrem tais processos.

Nessa mesma ordem de considerações, outro fato curioso está em que na elaboração da História da Literatura (erudita ou culta) – penso aqui, por exemplo, na Portuguesa, na Espanhola ou na Francesa, que conheço melhor –, de modo geral, os autores dedicam os primeiros capítulos, até mais ou menos o século XV ou o XVI, à tradição oral, à literatura popular, às canções de gesta, ao romanceiro, ao teatro popular, etc., de que Gil Vicente, por exemplo, é o grande representante por situar-se justo na confluência histórica que faz a ponte entre as **duas** literaturas, cada uma chamada convencionalmente vulgar e culta[16]. Daí em diante, o silêncio se instala e o processo de excludência realiza a sua operação. Mas é sobretudo a partir do século XIX, não obstante a voga romântica de abeberar-se declaradamente em fontes populares do passado, sobretudo medieval, que se fixa a distinção entre

[16] Renato ALMEIDA fala de um *continuum* erudito – popular no que concerne ao período medieval, quando ***«a poética, a música e a novelística erudita e popular se mesclaram indissoluvelmente»***, – quando as camadas subalternas e as dominantes estavam mais próximas física e socialmente, acrescento eu –, de modo que ***«o estudo das tradições populares se perde na história das literaturas»*** (*op. cit.*, p. 63). Mais uma vez vemos aí ressurgir a ambigüidade conceptual: "**as tradições populares**" de um lado e "**as literaturas**" do outro. Na perspectiva da minha observação, François RABELAIS representaria para a literatura francesa o que Gil VICENTE e CERVANTES são para a portuguesa e a espanhola, respectivamente. É preciso que se diga, contudo, que RABELAIS é talvez o mais próximo do popular, tendo mesmo chegado a publicar vários almanaques e folhetos faceciosos. (Ver a esse respeito o grande e luminoso estudo de Mikhaïl BAKHTINE sobre Rabelais e a cultura popular na Idade Média, citado acima na nota 2).

duas vertentes: uma "culta" ou dominante, considerada como ***a*** literatura nacional, e outra popular ou periférica, tida como *folclore.*

Câmara Cascudo, ao comentar essa recusa ou discriminação do popular por parte dos representantes da tradição letrada, observa: *«A cultura popular está aguardando ainda a verificação e exposição de suas riquezas, o mundo obscuro de sua antigüidade e desmesurada projeção através do tempo. (...) As cinco novelas que estudei fixam a simpatia do povo pelo assunto tratado há tantos séculos. Nenhum cronista, poeta, historiador, ensaísta conseguiu essa simpatia popular através do tempo. Nenhum resistiu tanto e se manteve na predileção exclusivamente popular, negado pelo letrado, esquecido pelo professor, ironizado pelo viajante que encontrava nessa leitura um índice pejorativo de gosto e de atraso cultural.»*[17]

Em sua obra sobre literatura proletária na França, da Idade Média ao século XX, Michel Ragon afirma com mais força esse contraste, quando diz que tal história *«deve pois ser concebida como a história de uma literatura desconhecida, de uma literatura olvidada imediatamente após seu aparecimento, de uma literatura desprezada, de* ***uma literatura que não é considerada como literatura*** [grifado por mim], *de uma literatura estranhamente condenada – tanto pelo sistema capitalista como socialista – a permanecer marginal.»*[18]

Mais especificamente relacionadas ao tema são as observações de Geneviève Bollème, historiadora francesa que dedicou várias obras à **littérature de colportage:** *«Existe uma como franja obscura da história literária que se designa desde sempre como literatura popular, zona mal conhecida, porém mal conhecida por esse modo mesmo de designá-la, de mantê-la fora dessa ciência coerente, lógica, que costumamos chamar de literatura. Isso significa achar-se tal literatura popular de chofre fora dos gêneros, das*

[17] Cf.: *Cinco Livros do Povo*, op. cit., p. 33.

[18] Cf.: *Histoire de la Littérature Prolétarienne en France* – littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire. Paris: Albin Michel, 1974, p. 26.

normas, não de todo ignorada, está sempre presente, mas voluntariamente rejeitada por esse termo, posta de lado. Contudo, falar de literatura popular, querer estudá-la, é supor que existe não só como resíduo, como resto, mas como objeto desconhecido, e que nesse desconhecimento figuram a negligência, a ignorância, a recusa. Ou então que ela é a figura mesma dessa recusa."[19]

Que estaria na origem desse processo que desemboca na afirmação da existência de **duas** literaturas ou de uma literatura nacional que se opõe a uma outra coisa mal designada e mal caracterizada? Sem nenhuma pretensão de sugerir uma explicação *passe-partout*, parece válido propor a hipótese de que essa diferenciação progressiva, desde fins da Idade Média e sobretudo desde o Renascimento, seguiu em correlação às transformações históricas que propiciaram a formação dos estados modernos, com a emergência da produção de tipo capitalista e com o desenho mais nítido de uma **sociedade de classes**. No caso brasileiro, parece óbvio que o processo não se tenha dado exatamente segundo o modelo europeu. Não tivemos Idade Média e surgimos já como produto da expansão colonial de um estado que, no início dos tempos modernos, estava relativamente formado. Assim, nossos manuais de história literária simplesmente desconhecem ou omitem as criações das classes subalternas, e, como é só no século XIX que essa história começa a ser escrita, ela já se faz sob o signo da dicotomia "culto/vulgar", com a exclusão deste último segmento. Eis por que nossos especialistas – de que Sílvio Romero é um exemplo paradigmático – realizaram uma tarefa dupla cujos componentes são nitidamente diferenciados ou, simplesmente, "desconheceram" o outro pólo criativo dessas produções simbólicas[20].

---

[19] Cf.: *La Bible Bleue*. Anthologie d'une littérature "populaire". Paris: Flammarion, 1975, p. 13.

[20] Mesmo aqueles textos que pretendem inaugurar uma interpretação marxista do processo histórico de nossa literatura, como o de Nelson Werneck SODRÉ, correm uma cortina de silêncio em torno do assunto [cf.: *História da Literatura Brasileira – seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 6ª ed., 1976]. Duas exceções devem ser mencionadas: a já citada *História*

Para resumir toda essa discussão, cito os versos do poeta popular português, António Aleixo, que merecem todo o destaque pela finura de sua observação:

«Tu não tens valor nenhum,
Andas debaixo dos pés,
Ate que apareça algum
Doutor que diga quem és.»[21]

II - O Diplodocus e a Formiga, ou das Relações entre Cultura Letrada e Cultura Popular

Este tópico complementar intenta ser breve e ater-se tão-somente aos aspectos que me parecem fundamentais à questão de que me ocupo aqui. Talvez até peque por excesso de esquematismo, de modo particular em sua forma aparentemente

da Literatura Brasileira, dirigida por Álvaro LINS, que inclui o volume de CAMARA CASCUDO sobre *Literatura Oral;* e a *Literatura no Brasil,* sob a direção de Afrânio COUTINHO, que contém curto capítulo de 11 páginas, em seu volume I, tomo 1º, sobre «Folclore» [Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1955], também da autoria de CASCUDO; o que faz supor que esses textos aí comparecem em virtude do prestígio pessoal do renomado folclorista.

[21] *Apud* GUERREIRO, M. Viegas: *Para a História da Literatura Popular Portuguesa.* Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 24. Registre-se o efeito do *enjambement* dos dois últimos versos.
Evidentemente, essa atitude discriminadora ou de recusa em relação ao popular não se restringe ao campo da literatura, pois que tende a cobrir toda a extensão de suas práticas culturais. Um exemplo ilustrativo: costuma-se designar genericamente com o termo "**bonecos**" certos trabalhos, elaborados em barro, madeira ou pedra, por artistas populares. Tal termo os conota pejorativamente, operando a redução de sua axiologia estética ou sua infantilização (mesmo quando eles possuem considerável estatura!). É significativo observar que do gênero, quando produzidos por artistas pertencentes ou vinculados aos circuitos e códigos da cultura central, sejam simplesmente apontados como "**esculturas**". Estranhamente, o inverso desse processo semântico pode ser detectado em certos usos do termo '**artesanal**', quando metaforicamente serve para qua-

dogmática[22] que se prende, na verdade, a duas ordens de razões. De um lado, a minha intenção de enunciar simplesmente algumas teses ou hipóteses básicas com que venho trabalhando; daí o seu estilo sumário e esquemático. E de outro, o fato de que a minha posição provisória decorre, conforme já afirmei noutros trabalhos, de uma pesquisa ainda hesitante que venho desenvolvendo sobre os comportamentos e suas expressões simbólicas, em classes subalternas, especialmente – mas não exclusivamente – no terreno da religião popular e das práticas narrativas.

Na medida em que, sobretudo e mais intensamente a partir dos tempos modernos, as sociedades passaram por transformações profundas que as tornaram sistemas sociais complexos e altamente diferenciados em todos os seus segmentos, e mais ainda nos econômicos e culturais, hierarquizando seus processos num perfil nítido de relações de classes, sistema onde convivem tempos históricos diversos (**tradição** e **modernidade**) e configurações espaciais diferenciadas (modos de vida **rurais** e **urbanos**),

---

lificar de modo positivo uma obra (um livro de poemas, por exemplo) que resulte de longo e cuidadoso trabalho de elaboração.

Fenômeno semelhante ocorre em relação ao nosso léxico: recusamos ou evacuamos para a periferia da vida social aqueles vocábulos que não ousamos empregar em público ou em situações mais rigidamente reguladas pelas normas de etiqueta dominantes, exceto naturalmente em circunstâncias explosivas, quando afloram impulsos socialmente recalcados. Nosso quotidiano, porém, está povoado por tais palavras e expressões que, sintomaticamente, categorizamos como "termos populares", "palavrões", "termos chulos", etc. Daí resulta outra dicotomia que se manifesta na produção dos dicionários: uns, sisudos ou "normais", são chamados simplesmente "**dicionários da língua**...", e outros, geralmente, intitulados "**vocabulário de termos populares**". Eis aí mais um dentre inúmeros exemplos da *distinção* que provém da hierarquização social das práticas significantes.

[22] Mas nisso não excede, por exemplo, a Lévi-Strauss, quando este põe no início de seu empreendimento esta afirmação: «*um mito é percebido como mito por todo* ***leitor*** *no mundo inteiro*». Observe-se além disso a fetichização da escrita quando ele se refere a "leitor", o que se contrapõe evidentemente às culturas da oralidade-audibilidade onde, por certo, os mitos se originam e aonde ele foi buscá-los. Quem não for capaz de ler, não saberá assim que coisa é um mito!

etc.; na medida, repito, em que se generalizou tal processo civilizatório, a reflexão crítica sobre suas tensões e arranjos culturais impõe-se como objeto por excelência de pesquisa e estudo, com vistas ao aumento de nossa autocompreensão.

Evitarei, contudo, estender desnecessariamente as minhas considerações ou mesmo apresentar uma exemplificação que pudesse fornecer a aparência de uma comprovação irrefutável, visto que o objetivo primordial deste ensaio é de propor agora, resumidamente, meus pontos de partida. Lanço, pois, minhas hipóteses de trabalho, não como verdades inexpugnáveis ou definitivas (o que seria contraditório), mas com a intenção de suscitar a pesquisa e provocar o debate de onde poderá surgir algum esclarecimento. Passo, assim, diretamente à primeira delas.

I - Marx afirmava que *«aquilo que é um progresso em consciência é também um progresso em conhecimento»*. Mas seria bom não esquecer que nem sempre se dá o inverso. Ora, na sua versão positivista dominante, a racionalidade que se expressa nas ciências e nas técnicas contemporâneas constitui a forma privilegiada de autoconsciência da matriz social burguesa do capitalismo industrial. Além disso, um dos efeitos mais profundos e mais arraigados de sua dimensão ideológica é a ilusão iluminista segundo a qual esse *logos* é tomado como a realização suprema e definitiva do espírito humano e, como tal, contraposto a outros modos de consciência ou de saber, tidos como menores, inanes, mágicos, ineficazes, os quais mantiveram por muito tempo a mente humana no obscurantismo de crenças e superstições alienantes. E não é difícil constatar que ainda hoje tal caracterização se presta a rotular ou a definir as concepções das classes oprimidas ou dos «excluídos da história».

Não obstante, eu gostaria de formular a questão de outro modo. Com efeito, se eu quisesse falar de uma maneira o seu tanto cartesiana ou segundo um modelo idealtípico, eu diria muito simplesmente e nisto reside o núcleo de minha primeira hipótese: *uma* ***mito-lógica*** *tende a constituir o lugar de onde se anuncia a modalidade de consciência das classes subalternas, do mesmo modo que a* ***ideologia*** *tende a constituir o espaço de onde se ma-*

nifestam a racionalidade dominante ou os discursos eruditos. Desde logo, tomo o cuidado de lembrar que emprego aqui o termo 'mito' (*mythos*) na sua significação original ou etimológica: em grego clássico, ele designa uma palavra formulada, quer se trate de uma narrativa, de um diálogo ou do anúncio de um projeto. Assim, o **mito** guarda relações muito próximas com a **utopia**, tanto progressiva quanto regressiva, enquanto que a **ideologia** mantém análogas relações com a **ciência**. Noutros termos, as produções simbólicas das classes subalternas – de que a «Narrativa Popular em Verso» representa um caso particular – tendem a operar sobre uma isotopia mitológica, ao passo que o discurso científico a seu respeito tende a operar sobre a isotopia do ideológico. Nessa espécie de homologia está contido o fulcro desta hipótese.

Contudo, é óbvio que as coisas não se dão de forma tão simétrica e distinta quanto parece insinuar a minha proposição. De fato, num certo sentido, *as ciências podem chegar a constituir a forma contemporânea de dizer o mito e suas promessas utópicas.* Além disso, as suposições epistemológicas em que se baseia a atividade científica possuem evidentes raízes míticas. Mannheim, por outro lado, já observara que «o elemento comum e, enfim, essencial, dos conceitos de **ideologia** e de **utopia** está em que ambos implicam a possibilidade de falsa consciência[23]. (...) Os dois conceitos contêm o imperativo de cada idéia dever ser submetida à prova, e só ser aceita quando congruente com a realidade. Entrementes, porém, a nossa concepção de realidade foi, por sua vez, revista e questionada. Todos os grupos e classes contendoras da sociedade procuram essa realidade em seus pensamentos e atos, e não é de admirar que ela se afigure diferente a cada um.»[24]

Minha hipótese, porém, sob certos aspectos, talvez esteja mais próxima da concepção desenvolvida por Julia Kristeva que,

[23] Cf.: *Ideologie und Utopie*, 3ª ed. Frankfurrt, 1965, p. 53. (Cito segundo GABEL, J.: «Conscience utopique et fausse conscience», **in** *Le Discours Utopique*, Colloque de Cerisy, 10/18. Paris: UGE, 1976, p. 37, o qual assevera faltar esta frase nas traduções desta obra).

[24] Cf.: *Ideologia e Utopia*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956, p. 91.

no entanto, visava mais especificamente à linguagem poética. Com efeito, tomando a tradição do pensamento ocidental fundada na noção de sujeito unificado, transcendental e autopresente, e na dicotomia 'sujeito / objeto' (como pré-requisito para o uso da linguagem) dada tanto filosoficamente quanto na estrutura sintática da linguagem, Kristeva considera que esse sujeito aparentemente transcendente – que ela chama de «*sujeito tético*» – é constituído na linguagem mediante o predicado. Para ela, este é o domínio do ***simbólico***, que é a ordem social e lingüística estabelecida, conjunto das leis da sociabilidade humana, domínio de todos os discursos. Ela sugere, todavia, que a ***práxis* significante** não se reduz a esse domínio tético ou simbólico que se funda na repressão (Lacan), mas, sim, que existem práticas significantes que representam uma ameaça à ordem simbólica e, por isso, foram recalcadas na periferia do discurso, como, por exemplo, a linguagem poética, a arte, a religião e a magia. Tudo isso que é reprimido na constituição da ordem simbólica é considerado por ela como o domínio ***semiótico***, composto de pulsões e processos primários que, embora ameaçando constantemente o sistema simbólico, retorna a ele sob a forma de ritmos, entonações e transformações léxicas, sintáticas e teóricas. O domínio semiótico, lugar do «*sujeito em processo*», lugar daquilo que Kristeva, seguindo a Hegel, chama de ***negatividade***, processo constante de expulsão e contrapartida da repressão, mas que volta a ser reprimido pela reconstituição do sujeito no domínio simbólico[25].

Na verdade, entendo esses processos – o **mítico** e o **ideológico** – como os pólos de uma relação dialética mais ampla, que de outra forma não se deixaria explicar. Em suma, o mito consiste numa como metáfora da história da espécie humana no seu esforço incessante de autocompreensão, e deve ser interpretado como

[25] Para maiores desdobramentos da tese, ver de KRISTEVA, J.: *La Révolution du Langage Poétique*. Paris: Seuil, 1974; e sobretudo a síntese mais atualizada - «Le sujet en procès: le langage poétique» – que ela apresentou no seminário interdisciplinar sobre a *identidade em antropologia*, dirigido por Lévi-Strauss no Collège de France: *L'Identité*. Paris: Grasset, 1977, pp. 223-56.

princípio dinâmico que subverte permanentemente o quadro rígido do ideológico, com o qual, no entanto, mantém-se relacionado[26]. Ou, enfim, poder-se-ia aceitar legitimamente como a mais correta a definição poética que dele forjou Fernando Pessoa:

«O mito é o nada que é tudo.» (**Ulysses**)

O desenvolvimento dessa tese me levaria, acredito, à minha segunda hipótese, a qual tentará apanhar mais especificamente o modo pelo qual se dá, na prática social, a relação entre essas duas modalidades de consciência, ou, noutras palavras, a relação entre o ***Elite-lore*** e o ***Folk-lore***.

II. - A cultura que se quer hegemônica, por sua própria posição, tende a não permitir concorrentes, tende a eliminá-los ou a universalizar-se impondo padrões exclusivos. De fato, as chamadas elites culturais (ou, mais claramente, alguns segmentos das classes dominantes) apresentam em geral pouca tolerância com relação às manifestações da cultura subalterna, visto que pressentem, mais ou menos intuitivamente ou por "instinto" de dominação, que a simples existência de uma cultura popular, diversa e insubmissa, representa um modo de impugnação, potencialmente perigoso, da sua própria existência cultural.

Eis por que, em face das produções culturais do povo, tudo se passa como se os grupos dominantes adotassem, inconsciente ou deliberadamente, uma estratégia que segue **um percurso de três etapas**, comportando cada uma delas, respectivamente, um dos três processos seguintes:

(i) uma operação **ideológico-repressiva**;
(ii) uma operação **ideológico-científica**; e
(iii) uma operação **ideológico-econômica**.

Antes de passar a um breve exame de cada uma das etapas dessa estratégia, seria bom lembrar que esse percurso não ocorre necessariamente de forma linear, como parece sugerir o esque-

[26] Ver a esse respeito: GOMES DA SILVA, J. C.: «Mythe et Idéologie», *L'Homme* – Revue Française d'Anthropologie, t. XVI (*4*), 1976: 49-75.

matismo de minha hipótese. Na realidade, podem ocorrer superposições de etapas ou operações simultâneas. Por outro lado, posto que submetida a esse processo de dominação, a cultura subalterna ou periférica termina em geral por afirmar-se, dialeticamente, como modo de impugnação da cultura letrada, central ou dominante. Ou seja, a cultura popular, em seu aparente conformismo ou alienação – segundo a versão de intelectuais (esses *«funcionários da ideologia»*, como os concebia Gramsci), que nisso projetam os seus anseios e contradições, quando se espantam por não encontrar nela formas explícitas de revolta ou mesmo de manifestação política –, é, num nível mais profundo, verdadeiramente transformadora, conseguindo resistir à opressão e à destruição, e preservando-se assim no seu caráter de modalidade alternativa de consciência (que é como entendo, nessa circunstância, o *mythos*).

Voltemos, todavia, ao exame das três fases do processo de dominação cultural, que, evidentemente, está articulado de maneira orgânica com as demais esferas da vida social:

a) Num primeiro momento – o da ***rejeição*** –, a cultura popular é encarada como "delito" ou "desordem", e contra ela desencadeia-se a operação ideológico-repressiva, a saber, são acionados os aparelhos coercitivos, especialmente a polícia e o fisco, que executam a tarefa de dificultar e mesmo impedir o crescimento de suas manifestações. Entretanto, paradoxalmente e com muita freqüência, essa operação provoca um efeito de reforço em virtude da reação de resistência que tende a produzir ou assegurar a peculiaridade e a sobrevivência dos grupos oprimidos ou excluídos. O exemplo das chamadas *religiões afro-brasileiras* é, nesse sentido, bastante significativo e modelar; assim como, na mesma ordem de fenômenos, os conhecidos movimentos sociais inspirados no **catolicismo popular sertanejo**: Canudos, Juazeiro, Contestado[27], para só citar os mais famosos.

[27] É interessante ressaltar aqui que, neste movimento, o corpo de liderança dos combatentes se autodenominava *«Os Doze Pares de França»* (só que era constituído de 24 membros em virtude da isotopia com que interpretavam o termo *pares* em seu sentido aritmético); tais líderes identificavam sua missão como

b) Num segundo momento – o da ***domesticação*** – entra em ação a segunda tropa de assalto de que dispõem as classes dominantes na sua luta ideológica contra a cultura subalterna e na imposição de seus padrões. É empregado agora o aparelho científico, ou seja, a cultura popular é aqui tomada como *objeto de conhecimento*, isto é, um *vivido* transforma-se num *conhecido*, desvanece-se num saber, mediante a razão analítica em sua universalidade abstrata. (Não era, pois, sem motivo o espanto de Roger Bastide ao constatar que o *Folklore* havia se tornado uma ciência no momento em que começava a desaparecer na Europa como realidade vivida).

Ora, um saber racional se institui por um ato de poder. Assim, os grupos de especialistas – sociólogos, antropólogos, cientistas políticos, folcloristas, mitólogos, psicanalistas, semiólogos, etc. – iniciam então sua operação de exorcismo, de assepsia e de depuração: a saber, separam cuidadosamente os componentes "perigosos"[28] daqueles meramente figurativos ou pitorescos. Desse trabalho resultam em geral os grandes registros e coleções, as concep-

«a guerra de Carlos Magno» que, segundo eles, completava mil anos e assim era chegado o tempo para a Guerra de São Sebastião que iria instaurar um novo reino [Cf. MONTEIRO, Duglas Teixeira: *Os Errantes do Novo Século*. São Paulo: Duas Cidades, 1974]. Tudo indica também que – mas a pesquisa que empreendo ainda não me fornece a sua confirmação –, entre os seguidores do Beato José Lourenço, no Caldeirão (Cariri cearense), havia a manifestação do mesmo fenômeno dos *«Doze Pares de França»*. Não é impróprio relacionar esse fato com a mesma matriz que gerou a fase cavalheiresca de nossa **narrativa popular em verso**, em seu rico romanceiro.

[28] Na opinião de Eduardo Hoornaert (que deve ter-se inspirado em Michel de CERTEAU: «Une géographie de l'éliminé», **in** *La Culture au Pluriel*. Coll. 10/18. Paris: UGE, 1973, pp. 79-85) são três esses elementos perigosos sistematicamente retirados pela repressão: a **sexualidade**, a **violência** e o **caráter de infância** ou de espontaneidade em suas indagações [Cf.: sua entrevista **in** Ivan MAURÍCIO, Marcos CIRANO e Ricardo de ALMEIDA: *Arte Popular e Dominação – o caso de Pernambuco 1961-1977*. Recife: Alternativa, 1978]. Este último elemento, no meu entender formulado imprecisamente por Eduardo Hoornaert, poderia ser subsumido na categoria do **mito** como anúncio direto de uma fala sobre eventos primordiais ou fundadores do ser.

tualizações, as tipologias, as interpretações, os modelos e teorias. Nessa segunda etapa, portanto, a violência e a repressão se dissimulam e já não se exercem diretamente; tornam-se uma forma refinada e subtil de dominação, isto é, a dominação simbólica.

c) Finalmente, temos o terceiro momento – o da ***recuperação***–, que é constituído pelo trabalho conjunto de aparelhos ideológicos (escola, meios de comunicação de massa, etc.) e da indústria cultural inclusiva. Tais aparelhos e sistemas produtivos transformam as manifestações culturais das classes subalternas em itens codificados de museus e exposições, em mercadoria exótica para consumo turístico, em instrumento pedagógico de inculcação ideológica, etc. É com esta última fase da estratégia global de dominação que o processo de *"folclorização"* da cultura popular adquire toda sua significação[29].

Mas como a vida social em sua concretude é história e ação dialética, não é impertinente encarar um **quarto momento** no qual as classes exploradas reincorporam os materiais da cultura das elites e, juntamente com seus próprios produtos, elaboram novas formas de expressão simbólica, segundo uma combinatória de seus próprios códigos com os códigos impostos, tudo isso dentro dos horizontes de consciência que as suas práticas alcançam. O que, por sua vez, chega a influenciar poderosamente o campo cultural das classes dominantes e garantem assim a continuidade desse processo[30].

[29] Estava eu a concluir este texto quando me ocorreu a idéia de uma possível analogia entre as três etapas de minha hipótese acerca das relações entre ***Elite-lore*** e ***Folk-lore*** e as três fases do programa da FUNAI em relação aos índios: «atração, pacificação e integração» – conceitos cuja aparente inocência oculta a violência e o autoritarismo dessa relação.

[30] Fazendo um reparo complementar à conhecida afirmação de MARX segundo a qual as idéias da classe dominante são as idéias dominantes de uma época, SARTRE observava: *«quando a classe ascendente toma consciência de si mesma, essa tomada de consciência age a distância sobre os intelectuais e desagrega as idéias em suas cabeças.»* [Cf.: *Critique de la Raison Dialectique.* Paris: Gallimard,1960, t. I, p. 23].

É claro, portanto, que nenhum dos momentos que assinalei possui o estatuto de primeiro ou derradeiro, em grau absoluto. Apenas pretendi fixar analiticamente um corte na diacronia a fim de poder formular ***a hipótese das três etapas***, como momentos efêmeros de um movimento de totalização histórica que não cessa e que abarca os liames dessas polarizações culturais antagônicas.